Da Calandrino a Calandro. Variazioni sul tema della beffa

Bianca Concolino Mancini Abram
Université de Poitiers
bianca.concolino@wanadoo.fr

Abstract

Tra tutte le commedie rinascimentali che si ispirano all'opera di Boccaccio, la *Calandria* di Bernardo Dovizi da Bibbiena è un esempio particolarmente interessante. La prima ragione di questo interesse è che Bernardo Dovizi da Bibbiena, nel *Cortegiano* di Baldassar Castiglione, spiega che cos'è la facezia e qual'è l'uso corretto di questa a corte, servendosi come esempio del *Decameron*. Sappiamo che la *Calandria* e il *Cortegiano* sono legati inoltre da altri elementi. Urbino, per esempio, che è insieme scena del testo e della rappresentazione. La città è infatti cornice del *Cortegiano* ed è anche il luogo dove la *Calandria* è rappresentata per la prima volta nel 1513. Si può quindi affermare che il *Decameron*, il *Cortegiano* e la *Calandria* sono idealmente collegati fra loro, e Bibbiena può allora considerarsi come una sorta di *fil rouge* che lega fra loro queste tre opere.

Parole chiave: *Decameron*, *Calandria*, beffa, travestimento, gemelli.

Abstract

Of all the Renaissance comedies inspired by the works of Boccaccio, *La Calandria* by Bernardo Dovizi da Bibbiena is a particularly interesting example. The first cause for interest is that Bernardo Dovizi da Bibbiena, in the *Cortegiano* by Baldassar Castiglione, explains what a witticism is and what its proper use in court should be, using the *Decameron* as an example. We know that *La Calandria* and the *Cortegiano* are also linked by other elements. There is Urbino, for example, which is a common scene for both the text and the theatrical representation. The city is in fact the frame for *Cortegiano* as well as the place at which *La Calandria* was first staged in 1513. It can therefore be said that the *Decameron*, the *Cortegiano* and *La Calandria* are idealistically connected to one another, and Bibbiena can thus be considered a common thread connecting all three works.

Key words: *The Decameron*, *La Calandria*, mockery, travesty, jewels.

VISIT…

La fortuna e l'influenza del *Decameron* sulla letteratura comica è un fatto accertato. Giancarlo Mazzacurati sottolineava che dopo Boccaccio si coglie il diramarsi di due filoni che in parte corrispondono a due diversi pubblici. Uno, culturalmente elaborato, confluisce verso la metà del XV secolo nel *Liber facetiarum* di Poggio Bracciolini. Riceverà più tardi nel *De sermone* dell'umanista napoletano Giovanni Pontano una legittimazione teorica decisiva, entro i canoni di una retorica dell'intrattenimento e delle relazioni sociali che defluirà facilmente, nel primo Cinquecento, nei principali libri di corte, a cominciare dal *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione. A questo punto del suo percorso, la facezia diviene uno dei patrimoni culturali decisivi per l'accesso alla vita di corte, un necessario bagaglio di eleganza verbale da impiegare nel cerchio della corte.[1] Nel momento stesso, però, in cui entrano nel circuito chiuso della corte, la facezia e la burla che ne costituisce il «pendant» nell'azione, sono immediatamente fissate entro limiti precisi e invalicabili.

Dice infatti Castiglione:

> E' parmi che la burla non sia altro che un inganno amichevole di cose che non offendano, o almeno poco; e sì come nelle facezie il dir contra l'aspettazione, così nella burla il far contro l'aspettazione induce il riso. E queste tanto più piacciono e sono laudate quanto più hanno dello ingenioso e modesto; perché chi vol burlar senza rispetto spesso offende e poi ne nascono disordini e gravi inimicizie. Ma i lochi donde cavar si possono le burle sono quasi i medesmi delle facezie.[2]

E più avanti aggiunge:

> Devesi ancor guardar che le burle non passino alla barraria, come vedemo molti mali omini che vanno per lo mondo con diverse astuzie per guadagnar denari, fingendo or una cosa ed or un'altra; e che non siano anco troppo acerbe, e sopra tutto aver rispetto e riverenzia, così in questo come in tutte l'altre cose, alle donne e massimamente dove intervenga offesa all'onestà.[3]

Da questo punto di vista, dunque, lo spirito del *Decameron* viene in qualche modo edulcorato nel contesto cortigiano di un raffinato gioco dell'intelligenza. Come sottolinea ancora Mazzacurati, nella beffa fiorentina più estrema c'è qualcosa che rasenta il disprezzo e il conflitto.[4] Proprio per questo suo carattere aggressivo, la «beffa» decameroniana confluisce in un secondo filone, quello della letteratura comica, burlesca e caricaturale del Cinquecento e influenzerà vari autori del genere, toscani e non.

1. Giancarlo MAZZACURATI, *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello* (a cura di Matteo PALUMBO), Firenze: La Nuova Italia, 1996, p. 108- 110.
2. Baldassar CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano* (a cura di Amedeo QUONDAM), Milano: Garzanti, LXXXV, p. 235-236.
3. *Ibid.*, LXXXIX, p. 245.
4. Si vedano le beffe a Calandrino o quella ai danni del Grasso legnaiuolo, una sorta di antico Mattia Pascal che perde la sua identità perché in realtà non l'a mai posseduta. Cfr. Giancarlo MAZZACURATI, *op. cit.*, p. 114-115.

La commedia del Cinquecento approfitta a piene mani degli spunti comici e teatrali del *Decameron.* Per diverse ragioni: i commediografi coglievano nel *Decameron* intrecci, situazioni e personaggi di pronta utilizzazione scenica. Alcuni motivi diventano dei veri e propri *topoi*: i due amanti rinchiusi nella stanza, per esempio, l'innamorato nascosto nel baule o ancora l'innamoramento per fama che passa dal *Decameron* nella *Mandragola* e che si collega a un altro tema fortunato, quello della scommessa, che arriverà fino al *Cymbeline* di Shakespeare.[5] Bisogna aggiungere poi, come ha ricordato Nino Borsellino, che il *Decameron* stesso si presentava come una specie di teatro laico e profano travestito nella forma della novella. Lo spazio scenico naturale della cornice, entro il quale si muovono i personaggi narratori-attori, con la loro recitazione, le pause, gli intermezzi lirici e danzanti tra una giornata e l'altra, è molto simile allo spazio delle rappresentazioni cinquecentesche accademiche e private. Un altro punto di affinità, aggiunge Borsellino, è che i commediografi del Cinquecento insistevano sul carattere «verosimile» della commedia. Il *Decameron* forniva appunto una potente e varia immagine di quella vita quotidiana, di quel mondo cittadino e di quei costumi borghesi che i commediografi volevano rappresentare. Le commedie vogliono essere immagine di verità, esempio di costumi e specchio di vita, come le novelle del *Decameron* a cui il Boccaccio dava una valore di riproduzione della realtà e talora di *exempla* morali, anche se il carattere edonistico della commedia prenderà presto il sopravvento sulle buone intenzioni degli autori.[6]

Fra tutte le commedie rinascimentali che si ispirano al *Decameron* la *Calandria* è un esempio particolarmente interessante. Va innanzitutto sottolineato che proprio l'autore della *Calandria*, Bernardo Dovizi da Bibbiena, ha il compito di spiegare nel *Cortegiano* del Castiglione che cos'è la facezia e qual'è l'uso corretto di questa a corte, servendosi come esempio proprio del *Decameron.* La *Calandria* e il *Cortegiano* sono legati inoltre da vari elementi. Urbino, per esempio, è insieme scena del testo e della rappresentazione. La città è infatti cornice del *Cortegiano* ed è anche il luogo dove la *Calandria* è rappresentata per la prima volta nel 1513. Un altro aspetto importante è che Castiglione stesso curerà la «regia» della *Calandria* e leggerà probabilmente il prologo, al posto dell'autore trattenuto a Roma dalla morte di Giulio II. Per tutte queste ragioni il *Decameron*, il *Cortegiano* e la *Calandria* appaiono dunque idealmente collegati fra loro.

5. Cfr. Guido ALMANSI, *Il ciclo della scommessa. Dal Decameron al Cymbeline di Shakespeare*, Roma: Bulzoni, 1976.
6. Nino BORSELLINO, *Il teatro del Cinquecento,* Bari: Laterza, p. 11-12. La teatrabilità del *Decameron* è del resto illustrata dalla trasposizione scenica di alcune novelle. L'esempio più illustre è la *Virginia* di Bernardo Accolti, detto «L'Unico Aretino», che mette in scena la novella di Giletta di Narbona (II, 9) in versi, rappresentata a Siena nel 1494 o ancora la *Commedia di Amicizia* di Lorenzo Strozzi, che riprende in versi la seconda parte della novella di Tito e Gisippo (X, 8) o ancora *I due felici rivali* dello stesso autore che adottava la novella di Giannole e Minghino (V, 5). Questi rifacimenti sono piuttosto un esperimento di versificazioni di novelle boccaccesche, in quanto la ricerca che perseguono è sostanzialmente narrativa. Cfr. Giorgio PADOAN, *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova: Piccin, Nuova Libreria, 1996, p. 23-28.

Il legame tra il *Decameron* e la *Calandria* è esplicitato dal titolo stesso della commedia. *Calandria* ovvero la commedia di Calandro, che rinvia al Calandrino decameroniano, «personaggio semplice e di nuovi costumi» protagonista di tre novelle (VIII, 3-6; IX, 5) e vittima ideale delle burle di Bruno e Buffalmacco. Diverse situazioni della commedia, del resto, rinviano al *Decameron*: la beffa ai danni di un personaggio sciocco e credulone, la sostituzione nel rapporto amoroso, il personaggio maschile che si introduce nel baule per penetrare di nascosto nella camera dell'amata, i due innamorati che sono rinchiusi nella camera, eccetera. Al di là delle singole situazioni, però, come ha sottolineato Giorgio Padoan, è tutto l'edificio boccacciano che è presente nella commedia: proverbi, espressioni sentenziose sono riprese e mescolate al toscano contemporaneo. E soprattutto lo spirito del *Decameron* è rispettato, poiché l'universo della *Calandria* è dominato dalle tre grandi forze del mondo boccacciano: la Fortuna, l'Amore e l'Ingegno.[7]

Malgrado queste analogie evidenti, o forse proprio perché esse sono evidenti, il *Decameron* non è citato come modello, nel prologo della *Calandria*. È invece evocato, in maniera ambigua, l'altro modello, Plauto. «A Plauto non è suto rubato niente del suo», dice infatti l'autore.[8] Quest'affermazione non è una semplice battuta su un registro antifrastico, ma contiene una certa dose di verità. In effetti, Bibbiena realizza nella *Calandria* la fusione tra la tradizione classica e il *Decameron*, come già aveva fatto l'Ariosto nel 1509 con *I Suppositi*, ma supera i suoi modelli, arricchendo e complicando lo schema di partenza.[9]

Al centro della fabula della *Calandria* c'è infatti lo schema plautino dei gemelli identici, separati all'inizio della commedia che si ritrovano, naturalmente, nel lieto fine. Bibbiena introduce però un elemento importante: la differenza di sesso fra i due gemelli.

Lidio e Santilla nati a Modone, in Grecia, sono maschio e femmina, identici, tanto da essere scambiati l'uno per l'altra quando da bambini, per gioco, si scambiavano gli abiti.[10] Separati da piccoli a causa di un attacco dei turchi hanno seguito strade diverse e si ritrovano entrambi, senza saperlo, a Roma. Ognuno dei due gemelli è accompagnato da un servo, Santilla da Fannio, Lidio da Fessenio. Santilla è considerata da tutti maschio con il nome di Lidio e come tale si ritrova in procinto di sposare la figlia del suo protettore. Lidio,

7. Cfr. Giorgio PADOAN, *op cit.*, p. 29.
8. Bernardo DOVIZI da BIBBIENA, *La Calandria*, in Guido DAVICO BONINO (a cura di), *La commedia del Cinquecento* Torino: Einaudi, 1977, T. I, p. 10.
9. Cfr. Bianca CONCOLINO MANCINI ABRAM, «Le théâtre de la Renaissance entre antiquité et modernité», in Raymond ABBRUGIATI (a cura di), *Du genre narratif à l'opéra au théâtre et au cinéma*, Toulouse: Université de Toulouse, 2000, p. 56-69.
10. «(…) amendue de un parto nati, di volto, di persona, di parlare, di modi tanto simili gli fé Natura, che a Modon, talor vestendosi Lidio da fanciulla e Santilla da maschio, non pur li forestieri, ma non essa matre, non la propria nutrice sapea discernere qual fusse Lidio o qual fusse Santilla; e come gli dei non gli ariano potuti fare più simili, così parimente l'uno amava l'altro più che se stesso.» (*La Calandria*, *cit.*, I, 1, p. 13).

che gira il mondo per ritrovare la sorella, arriva a Roma e si innamora di Fulvia, moglie dello sciocco Calandro. Quando Lidio rende visita a Fulvia si traveste da donna e si fa chiamare Santilla.

L'analogia con i *Menecmi* di Plauto si limita dunque in effetti all'idea di partenza: la separazione forzata dei due gemelli. L'introduzione del motivo della gemellarità bisessuale complica le cose e permette una simmetria speculare che era assente nei *Menecmi*: Lidio si finge donna, mentre Santilla si finge uomo. Questa situazione crea naturalmente tutta una serie di scambi e malintesi. La differenza di sesso tra i gemelli permette inoltre a Bibbiena di introdurre l'altro motivo della commedia, la beffa a Calandro. Quest'ultimo, a forza di vedere per casa la falsa Santilla, se ne innamora, e prega Fessenio di organizzargli un appuntamento amoroso. Fessenio progetta di farlo giacere con una prostituta, una «scanfarda», invece che con la (falsa) Santilla.

È qui che l'analogia con il *Decameron* diventa più esplicita. La beffa rinvia precisamente alla novella IX, 5, ma come per il modello plautino, Bibbiena attua un'amplificazione del tema iniziale. Prendiamo il personaggio di Calandro. Se Calandrino è sciocco e soprattutto ingenuo, Calandro è una sorta di animalaccio, un essere spregevole. Fessenio, che è l'autore della beffa e che per questo finge di essere al servizio di Calandro, insiste ripetutamente sulla connotazione bestiale del suo (finto) padrone. Già nella prima scena dirà a Lidio: «Calandro, marito di Fulvia tua amorosa e patrone mio posticcio, che castrone è e tu becco fai…».[11] E quando Calandro esce di scena in groppa a un asino, per andare all'appuntamento con la (falsa) Santilla, Fessenio commenta: «Miraculosa gagliardia di quel muletto che porta così sconcio elefantaccio!».[12] E congedandosi dal pubblico per condurre Calandro dalla «scanfarda» dirà: «Adio, dunque spettatori. Andrò a congiunger il castron con la troia. Restate in pace».[13]

In più degli altri difetti, Calandro pecca anche di presunzione: è convinto di essere irresistibile, e non dubita affatto di aver fatto innamorare di sé Santilla, mentre Calandrino, più modestamente, crede di aver sedotto Nicolosa grazie a un incantesimo.

Simmetricamente la beffa di cui Calandro è vittima è molto più crudele di quella ai danni di Calandrino. Calandrino è invaghito di Niccolosa e ha almeno la soddisfazione di vederla ogni giorno, nella villa in cui lavora con Bruno e Buffalmacco. Calandro, invece, è innamorato di una donna che non esiste, poiché si tratta, in realtà di un uomo travestito. L'oggetto stesso del suo desiderio amoroso è pura apparenza. Questo è sottolineato in maniera magistrale da Bibbiena nella prima scena che mette di fronte Calandro e Fessenio. Calandro chiede notizie di Santilla e Fessenio gli risponde in maniera apparentemente assurda:

11. *Ibid*. I, 3, p. 20. Fessenio utilizza sempre epiteti bestiali quando parla di Calandro: «ha più della pecora che dell'omo» (I, 1 p. 14) «se mangiasse fieno sarebbe un bue» (I, 3, p. 21).
12. *Ibid*. II, 9, p. 42.
13. *Ibid*. III, 1, p. 43.

CALANDRO: Fessenio!
FESSENIO: Chi mi chiama, Oh, patrone!
CALANDRO: Or be', dimmi: che è di Santilla mia?
FESSENIO: D' tu quel che è di Santilla?
CALANDRO: Sì.
FESSENIO: Non lo so bene. Pur io credo che di Santilla sia quella veste, la camicia che l'ha indosso, el grembiule, i guanti, le pianelle ancora.[14]

Naturalmente l'effetto comico nasce dal fatto che Fessenio interpreta volutamente alla lettera le parole di Calandro. Quest'ultimo infatti reagisce violentemente: «Che pianelle?! che guanti?! Imbriaco! Ti domandai, non di quello che è suo, ma come la stava». Ma le parole di Fessenio, a ben vedere, hanno un fondo di verità. Effettivamente, di Santilla, quella Santilla di cui Calandro è invaghito, esistono solo gli oggetti esterni che la ricoprono, il vestito, le pianelle, i guanti, il suo travestimento, insomma.

Le analogie e le differenze tra la beffa a Calandrino e quella a Calandro sono particolarmente evidenti al terzo atto della commedia. Calandro è finalmente riuscito ad arrivare in casa di quella che crede essere Santilla e ha la sorpresa di ritrovare sua moglie Fulvia che, vestita da uomo, è andata a trovare Lidio. Nel *Decameron* la situazione è praticamente identica: Calandrino ha finamente raggiunto Niccolosa, di cui è innamorato, quando vede arrivare sua moglie, monna Tessa, avvertita da Bruno e Buffalmacco. La scena della *Calandria* è chiaramente una citazione del *Decameron*. Persino gli insulti che monna Tessa e Fulvia rivolgono ai rispettivi mariti sono simili:

Nel *Decameron:*

> Monna Tessa corse con l'unghie nel viso a Calandrino, che ancora levato non era, e tutto glielo graffiò; e presolo per i capelli e in qua e in là tirandolo cominciò a dire: «Sozzo can vituperato, dunque mi fai tu questo? vecchio impazzato, che maladetto sia il bene che io t'ho voluto: dunque non ti pare aver tanto a fare a casa tua, che ti vai innamorando per l'altrui? Ecco bello innamorato! Or non ti conosci tu tristo? non ti conosci tu dolente? che premendoti tutto non uscirebbe tanto sugo che bastasse a una salsa?[15]

Nella *Calandria*:

> FULVIA: Oh, valente marito! Questa è la villa dove andar dicevi? A questo modo, ah? Non hai da far tanto a casa tua che tu vai sviandoti altrove? Misera me! A chi porto io tanto amore, e a chi tanta fede servo? Or so perché, le notti passate, non mi ti sei mai appressato: come quello che, avendo a scaricare le some altrove, volevi arrivare fresco cavalieri in battaglia. In fede mia, non so come io mi tengo che non ti cavi gli occhi, e forse che non pensavi ascosamente farmi questo inganno? ma per mia fè, tanto sa

14. *Ibid*. I, 4, p. 21.
15. GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron* (a cura di Vittore BRANCA), Milano: Mondadori, 1976, IX, 5, p. 815.

> altri quanto tu. E a quest'ora, in questo abito, d'altri non fidandomi, io propria son venuta per trovarti. E così ti meno, come tu sei degno, sozzo cane, per svergognarti e perché ognuno prenda compassione di me che tanti oltraggi da te sopporto, ingrato![16]

Se le reazioni di Monna Tessa e di Fulvia sono praticamente identiche, la situazione in cui si trova ognuna delle due donne è molto diversa. Monna Tessa, nel *Decameron*, ha tutte la ragioni di essere furiosa contro suo marito e le sue rimostranze sono fondate. Fulvia, invece, nella *Calandria*, fa finta di arrabbiarsi e le sue accuse hanno soprattutto la funzione di spiegare la sua presenza, in abiti maschili, in una casa estranea. La situazione di partenza, «rubata» al *Decameron* così come il tema dei gemelli era stato rubato a Plauto, è dunque a sua volta complicata e arricchita dal *savoir faire* comico di Bibbiena.

Nella *Calandria*, la beffa principale ai danni di Calandro ne genera altre, che diventano via via sempre più crudeli e aggressive. Fessenio non si limita a prendere in giro il suo (falso) padrone, lo maltratta anche fisicamente, lo schiaffeggia, gli torce il braccio, fino quasi a staccarglielo per farlo entrare nel baule col quale sarà trasportato in casa di Santilla. Proprio una volta nascosto nel baule, Calandro corre il rischio di essere annegato dai facchini che lo credono appestato. Il carattere «cattivo» e «aggressivo» della beffa toscana di cui parlava Mazzacurati è dunque non solo rappresentato ma addirittura portato all'estremo in questa commedia.

In questo gioco di «rifacimenti» e trasformazioni va sottolineato poi che Bibbiena utilizza nella *Calandria* il modello boccacciano della beffa per fondare a sua volta una tradizione comica. I duetti tra Calandro e Fessenio hanno infatti una comicità estremamente nuova e moderna e faranno scuola. Diventeranno un modello del genere, un vero e proprio *topos* ripreso da tutti i commediografi dell'epoca.[17]

Bibbiena parte dalla tradizione boccacciana della beffa per sdoppiarla e moltipicarla e crea così un vero e proprio fuoco d'artificio di comicità. La stessa cosa si può affermare per l'altro tema presente nella *Calandria*, il travestimento. A questo proposito Franco Ruffini ha osservato che addirittura Bibbiena sembra essersi lasciato prendere la mano dalla «vertigine» dei travestimenti e abbia avuto qualche difficoltà a riunirne le fila per concludere la commedia («il proposito nostro è fuggir la conclusione» dirà del resto a un certo punto il servo Fannio).[18]

A parte il travestimento «centrale» dei gemelli quello di Fulvia che si traveste da uomo per ritrovare Lidio e che si trova invece davanti Calandro è forse più interessante di quanto sembri, per il nostro discorso. Naturalmente,

16. B. Dovizi da Bibbiena, *op. cit.*, III, 12, p. 54-55.
17. Cfr. Bianca Concolino Mancini Abram, «Tradizione e innovazione nella commedia del Cinquecento », in *Chroniques Italiennes*, Paris: Université de la Sorbonne Nouvelles, 2001, p. 13-27.
18. Cfr. Franco Ruffini, *Commedia e festa nel Rinascimento. La Calandria alla corte di Urbino*, Bologna: Il Mulino, 1986, p. 102-112.

lo scopo principale del travestimento di Fulvia è di essere più libera nei suoi movimenti e di nascondere la sua vera identità. Ma bisogna comunque sottolineare che con il travestimento maschile Fulvia acquista un coraggio e una sicurezza che le mancavano prima, nel suo ruolo di moglie insoddisfatta di Calandro e di amante insicura di Lidio. Fessenio stesso sottolinerà questo cambiamento di Fulvia e la sua ammirazione per la presenza di spirito di cui fa prova: «Qual altra, sanza Amore, averia avuto tale accorgimento che di sì gran periculo escita fusse come costei?».[19] Questo sarà del resto l'unico momento in cui Fulvia ha un ruolo da protagonista. Alla fine della commedia dopo che i due gemelli saranno riuniti, il personaggio di Fulvia passerà dal ruolo di amante a quello di suocera di Santilla, e sparirà quindi dal nucleo dei personaggi principali. Anche qui il Bibbiena farà scuola, poiché l'idea del travestimento maschile del personaggio femminile sarà ripresa e sfruttata per tutto il secolo.[20]

Il travestimento dei due gemelli protagonisti al di là del modello plautino rinvia all'ideale platonico dell'androgino, che è al centro del dibattito culturale e filosofico dell'epoca.[21] Questo tema è trattato in maniera seria e approfondita in alcune delle opere più importanti del Cinquecento, gli *Asolani* di Bembo, Il *Cortegiano* di Castiglione, *I Dialoghi d'Amore,* di Leone Ebreo e ricompare nella *Calandria* in una forma caricaturale e volutamente ambigua. L'esempio più evidente è nel dialogo tra Fannio e Ruffo, il negromante a cui Fulvia si era rivolta per avere un filtro d'amore:

> FANNIO: Sappi che Lidio mio patrone è ermafrodito.
> RUFF: Be', che vuol dire?
> FANNIO: Tu nol sai?
> RUFFO: Per ciò il dimando.
> FANNIO: Ermafroditi sono quelli che hanno l'uno e l'altro sesso.
> RUFFO: E Lidio è uno di quelli?
> FANNIO: Sì, dico.
> RUFFO: E ha il sesso da donna e la radice d'uomo?
> FANNIO: Messer sì.
> RUFFO: Te giuro, alle guagnele, che mi è sempre parso che Lidio tuo abbia, nella voce e anco ne' modi, un poco del feminile.[22]

19. Bernardo DOVIZI DA BIBBIENA, *op. cit.*, III, 13, p. 56.
20. Sulla fortuna del travestimento nel teatro del Cinquecento cfr. Bianca CONCOLINO MANCINI, «Travestimenti, inganni e scambi nella commedia del Cinquecento», in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti,* CXLVII, 1988-89, p. 199-228. E si può ricordare che anche nel *Decameron* non mancano i personaggi femminili travestiti da uomo che riescono a uscire, grazie anche al travestimento, da situazioni difficili e pericolose. Basti pensare al personaggio di Zinevra della novella II, 9.
21. Sul tema dell'androgino nella *Calandria* cfr. Roberto ALONGE, «*La Calandria* o il mito di Androgine», in *Struttura e ideologia nel teatro italiano fra '500 e '900*, Torino: Stampatori Università, 1978, p. 9-31; Giulio FERRONI, «Tecniche del raddoppiamento nella commedia del Cinquecenro», in *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma: Bulzoni, 1980, p.57-62; Franco RUFFINI, *op. cit.*, p. 153-167.
22. Bernardo DOVIZI DA BIBBIENA, *op. cit.* III, 17, p. 60.

Questo riferimento in forma di parodia a uno dei temi ricorrenti della cultura «alta» del Cinquecento ci rinvia ancora una volta al *Cortegiano,* dove si parla, in ben altri termini, della figura mitica dell'androgino:

> E però maschio e femina da natura son sempre insieme, né po esser l'un senza l'altro; così quello non si dee chiamar maschio che non ha la femina, secondo la diffinizione dell'uno e dell'altro; né femina quella che non ha maschio. E perché un sesso solo dimostra imperfezione, attribuiscono gli antichi teologi l'uno e l'altro a Dio: onde Orfeo disse che Iove era maschio e femina; e leggesi nella Sacra Scrittura che Dio formò gli omini maschio e femina a sua similitudine, e spesso i poeti, parlando dei dèi, confondono il sesso.[23]

Si chiude così il cerchio ideale che, come dicevamo all'inizio, collega il *Decameron*, il *Cortegiano* e la *Calandria.* E mi sembra che il Bibbiena possa così considerarsi una sorta di *fil rouge* che lega fra loro queste tre opere. Bibbiena è da una parte il portavoce di Castiglione per legittimare il *Decameron* in quanto narrazione comica esemplare, esempio di facezia dilettevole e garbata che trova posto nella *civil conversazione* a corte. Dall'altra, in quanto autore teatrale, realizza il trionfo della beffa, cattiva, aggressiva, dissacratrice, ambigua, che in quanto tale si presta a diversi livelli di lettura. Bibbiena fonda così una nuova tradizione, e apre la strada alle successive metamorfosi del comico decameroniano.

23. Baldassarre CASTIGLIONE, *op. cit.*, III, XIV, p. 277-78.